

Percorso di iconografia mariana nelle chiese di Crema (sec. XVI-XVIII) seconda parte: Immacolata, Assunzione, Incoronazione di Maria

Di seguito è pubblicato un estratto della ricerca storico-artistica, effettuata per la Pro Loco di Crema nel contesto del Servizio Civile Nazionale (anno 2011), relativa a un percorso turistico di carattere mariano, suddiviso in base a soggetti iconografici specifici. La prima parte è stata pubblicata nel numero XLII – dicembre 2012 – di «Insula Fulcheria», pp. 177-225.

À suivre on a publié un extrait de la recherche historique-artistique réalisée pour la Pro Loco de Crema dans le contexte du Service Civil National (an 2011) relative à un parcours touristique marial, reparti selon des sujets iconographiques spécifiques. La première partie a été publiée dans le n° XLII - décembre 2012 - de «Insula Fulcheria», pp.177-225.

Below it is published an extract of the historical - artistic research carried out for the Pro Loco of Crema in the context of the National Civil Service (2011). It concerns a tourist route devoted to the Virgin Mary and it was subdivided on the basis of particular iconographic subjects. The first part was published in the number XLII (December 2012) of “Insula Fulcheria” from page 177 to 225.

Si considerano in un'unica sezione, perché affondanti le radici nei medesimi presupposti teologici e devozionali, tre tipologie iconografiche mariane: l'Immacolata Concezione, l'Assunzione e l'Incoronazione della Vergine.

Per quanto concerne l'Immacolata Concezione, è doveroso affermare che, dal punto di vista iconografico, si affermò come “canonica” la tipologia elaborata in ambito secentesco, seppur dei prodromi, per lo più sottesi, fossero da ravvisare fin dalle epoche precedenti. Infatti, anche per quanto concerne l'aspetto figurativo, si assistette ad una lunga gestazione dello schema poi divenuto tradizionale, di pari passo alle dibattute dispute teologiche tra “maculisti” ed “immaculisti”, che trovarono formalmente termine soltanto nel 1854, con la proclamazione dell'Immacolata Concezione quale Dogma di fede, ad opera di papa Pio IX.

L'elaborazione iconografica, poiché cronologicamente antecedente al riconoscimento ufficiale da parte della Chiesa, aveva attinto da tutto quel filone di devozione popolare che, fin dai primi secoli del Medioevo, adottò un atteggiamento di accoglienza della posizione immacolatista. Furono poi soprattutto i francescani, in particolare in epoca tridentina e post-tridentina, a farsi fautori di tale posizione, giungendo a promettere nel 1621, con solenne giuramento, di sostenere pienamente la condizione *sine macula* (“senza macchia”) di Maria.

D'altronde, l'elemento imprescindibile per lo sviluppo dell'iconografia in questione fu l'identificazione di Maria con la Donna vestita di sole di *Apocalisse 12*, affondante le sue radici nella riflessione teologica maturata in seno alla Patristica: l'espressione «Arca dell'Alleanza» (*Ap 11,19*) trovò, ad esempio, un chiaro riscontro nelle parole di Sant'Ippolito (III sec.), per il quale la Madonna era come un'«arca di legno incorrotto»; oppure il «rifugio nel deserto» (*Ap 12,6*) che veniva da Dio riservato alla Donna dell'Apocalisse, per proteggerla dal drago, fu visto come allusione alla condizione privilegiata di Maria, esente dal peccato originale.

In virtù di tale identificazione, in ambito figurativo, l'Immacolata venne identificata da tutta una serie di attributi iconografici desunti dal racconto dell'*Apocalisse*: i raggi solari che ne investono la figura, la corona di dodici stelle che ne cinge il capo, la luna sotto i Suoi piedi, così come il drago-serpente, al quale Ella schiaccia la testa con il calcagno.

A sostegno di quanto affermato finora, può essere utile considerare, al di là dei limiti stilistici in essa ravvisabili (fissità delle figure, durezza di tratto), l'opera di Vittoriano Urbino, nipote del più celebre e dotato Carlo, realizzata nella seconda metà del Cinquecento ed ubicata nella Parrocchiale di Ombriano (Fig. 1). A parte la presenza dei santi Gottardo (identificato da una scritta ai suoi piedi e dagli abiti vescovili) e Caterina



1. Vittoriano Urbino, *Immacolata Concezione*. Olio su tela, metà del XVI secolo. Ombriano (CR), chiesa parrocchiale



2. Tommaso Pombioli (?), *Immacolata Concezione*. Olio su tela, inizio del XVII secolo. Crema, S. Bernardino entro le mura

d'Alessandria (con i tradizionali attributi iconografici della ruota e della palma del martirio), ciò che qui interessa è la rappresentazione della Vergine, che si staglia nella parte centrale della tela. Ella si eleva in alto (è innanzitutto una Madonna assunta ed incoronata), circondata da una densa nube, dalla quale emergono delle figure angeliche, circondata da un alone di luce (all'interno della quale si confondono i volti di altri piccoli putti), per assumere palesemente la fisionomia della Donna vestita di sole di *Ap 12*. A tale proposito, il suo capo è cinto dalla corona di dodici stelle, di evidente significato simbolico in ambito biblico: dodici è il numero dei figli di Giacobbe, delle tribù d'Israele, degli Apostoli e delle Chiese. Tali simbologie sono tutte racchiuse entro la figura di Maria, emblema della Chiesa e riferimento cardine per il fedele cui Ella rivolge lo sguardo, proprio come nel dipinto.

Sotto i Suoi piedi, come una sorta d'appoggio, è rappresentata una falce di luna, allegoria, con l'alternanza delle sue fasi crescenti e calanti, dell'umanità corrotta dal peccato, superata da Maria, investita per prima dal sole della grazia di Dio.

La figura di Dio Padre, insieme alla colomba dello Spirito Santo, è invece visivamente esplicitata nella tela dell'*Immacolata*, all'interno della chiesa di San Bernardino entro le mura, attribuita dalla critica al Pombioli (Fig. 2). Si tratta di un'opera la cui originaria collocazione rimane incerta: si ipotizza una possibile provenienza dalla distrutta chiesa di San Francesco; d'altro canto, le genesi del dipinto ben si collegherebbe ai seguaci del Santo di Assisi, che si fecero particolari sostenitori dell'Immacolata concezione di Maria. Del resto, la stessa chiesa di San Bernardino fu il tempio francescano cremasco per eccellenza, finalizzato alla predicazione e alla conseguente istruzione del popolo dei credenti. Ad intenti didattici e devozionali si indirizza pienamente l'opera in esame, poiché essa si presenta come una sorta di trasposizione visiva delle litanie, nelle quali ci si rivolge alla Vergine con tutta una serie di epiteti desunti dalle Scritture. Infatti, nella tela, Ella, oltre i riconoscibili segni della Donna apocalittica (la corona di dodici stelle sul capo, la luna sotto i Suoi piedi, nonché il drago a sette teste e l'aura luminosa intorno alla sua figura) è circondata da altri attributi iconografici: la torre di avorio e la torre di Davide, entrambe desunte dal *Cantico dei Cantici* ed entrate nel *corpus* delle litanie lauretane. Esse sono, da un lato, simboli della verginità di Maria (così come la porta serrata, la fontana sigillata e il giardino chiuso), dall'altro, le fortezze immuni agli attacchi del peccato, allusioni quindi all'Immacolata Concezione; analogo significato è sotteso allo specchio senza macchia, raffigurato di fianco alla fontana. Completano l'elenco esemplari vegetali (l'ulivo, la palma, il cedro, il fiore di campo), corpi celesti (il sole, la luna e la stella), nonché il pozzo, la scala e la città di Dio: essi sono desunti da vari testi biblici, in primo luogo dal *Cantico dei Cantici*, poiché l'esegesi biblica ha da sempre assimilato a Maria la Sposa fedele del *Cantico*: Maria-sposa, a sua volta figura della Chiesa, sposa fedele di Cristo.

Pertanto, ecco che Maria Immacolata diviene simbolo della santità della Chiesa, che trova in Lei la sua perfetta identificazione. Rimanendo sempre all'interno della chiesa di San Bernardino, ci si sposta nella cappella ubicata immediatamente a destra del presbiterio, dedicata ai santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon. Ciò che sollecita l'attenzione è la pala d'altare (Fig. 3), firmata da Martino Cignaroli, probabilmente posta nella posizione attuale dopo il 1709, quando, venendo promosso il restauro della cappella, la tela da rettangolare assunse l'attuale forma ovale, per essere adattata al nuovo assetto.

In primo piano, in basso, sono rappresentati i due frati francescani cui è dedicata la cappella, mentre il centro è occupato da una densa nube, dalla quale emerge una serie di figure angeliche, sopra le quali si eleva la Madonna. La Sua rappresentazione in termini di Vergine Immacolata



3. Martino Cignaroli, *Immacolata Concezione*. Olio su tela, XVII secolo. Crema, S. Bernardino entro le mura

è suffragata dai consueti simboli apocalittici: la luce che ne investe la figura, connotandola come Donna vestita di sole; la corona di dodici stelle, che ne cinge il capo; la mezzaluna ed il drago sotto i suoi piedi. La presenza del drago schiacciato dal piede della Donna è un elemento sul quale è opportuno soffermarsi brevemente: esso è simbolo del demonio, equivalente figurativo del serpente della *Genesi*. Tale assimilazione tra i due esseri diabolici, già presente in *Ap 12,9* («il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e Satana che seduce tutta la terra»), è resa esplicita dal Cignaroli, poiché il drago, strisciante come un serpente sotto i piedi dell'Immacolata, tiene tra le fauci la mela, frutto collegato al peccato commesso dai progenitori, istigati dal serpente-demonio. In tal modo, è tradotto in immagine quanto espresso in *Gn 3,15*: «io porrò inimicizia tra te e la

donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiaccerà la testa e tu le insedierai il calcagno». Di conseguenza, viene sottolineato nel dipinto il ruolo di Maria quale “novella Eva”, mediatrice nell’opera di Salvezza, in virtù proprio della Sua condizione di creatura *sine macula*, senza la colpa conseguente il peccato commesso dai progenitori.

È inoltre interessante la raffigurazione dell’ostensorio con l’Eucarestia, mostrato da uno degli angioletti a San Pasquale Baylon. Oltre ad essere strettamente correlata al santo (venne definito il “teologo dell’Eucarestia”), essa assume un ulteriore significato. Infatti, «con poche eccezioni, le opere [...] furono eseguite come pale d’altare [...]. La mezzaluna semicircolare [...] era intesa come sfondo visivo per l’ostia eucaristica tonda, elevata dal celebrante dopo la consacrazione – l’ostia bianca che doveva confondersi col biancore della veste di Maria, in una fondamentale associazione del *Corpus Christi* col corpo della madre concepita *sine macula*. Questa serie di associazioni compositive e cromatiche culminava poi nel grande cerchio di luce verso cui Maria stessa è elevata, e in cui brilla la

sua corona stellata, pure questa echeggiando la forma dell’ostia vista tra le candele dell’altare».¹

È significativo che la realizzazione della tela avvenga intorno al 1708, anno in cui Clemente XI estende alla Chiesa universale la celebrazione dell’Immacolata come festa di precetto. Tale data rappresenta, infatti, un significativo punto di svolta nell’iconografia dell’Immacolata, poiché, mentre nel periodo precedente essa esprimeva soprattutto un atteggiamento di supplica e un desiderio di legittimazione, ora diviene un’iconografia trionfale, proprio come espresso dalla tela del Cignaroli, in linea ormai con lo stile e lo spirito tipicamente barocchi.

Per trovare un altro dipinto dell’Immacolata, si deve considerare, non a caso, un altro contesto francescano, quello della chiesa di Santa Chiara, un tempo unita al monastero delle suore francescane clarisse. Ivi l’*Immacolata*, datata 1729 e firmata da un certo Girolamo Betti, pittore romano non meglio identificato, campeggia come pala d’altare maggiore (Fig. 4). Tra l’altro, sopra il portale interno vi è la riproduzione, più in piccolo, del medesimo schema iconografico in un’opera di artista anonimo. Nella tela del Betti, che risulta di fatto l’unica sua opera conosciuta, si trova riproposta la stessa impostazione tradizionale adottata dal Cignaroli, con i due santi Francesco e Chiara (tra i quali si frappone in lontananza una città murata, forse la stessa Crema), che fiancheggiano Maria Immacolata, ritratta con le mani giunte in posizione orante e con lo sguardo verso il cielo, circondata dalla solita nube angelica, circonfusa di luce. Qui, a differenza della tela del Cignaroli, sotto i piedi della Vergine, oltre alla consueta mezzaluna, è rappresentato direttamente il serpente della *Genesi*, esplicitando



4. Girolamo Betti, *Immacolata Concezione*. Olio su tela, 1729. Crema, S. Chiara

1 T. VERDON, p. 14.

maggiormente il ruolo di Maria quale novella Eva.

Dal punto di vista stilistico, il dipinto rivela una certa schematicità e leziosità manieristica: non di certo un capolavoro di perizia tecnica e compositiva, anche se interessante in quanto *unicum* culturale nel panorama artistico cremasco: è sconosciuto il motivo della presenza di un “quasi anonimo” artista romano proprio nella chiesa di Santa Chiara; l’ipotesi più accreditata è che abbia fatto da tramite tra Crema e Roma un superiore o un dignitario ecclesiastico dell’ordine francescano, attivo presso la curia romana.

In conclusione, l’immagine di Maria sottesa all’iconografia dell’Immacolata è quella della prima destinataria della grazia divina, essendo stata preservata dal peccato. Ella è espressione di un’umanità nuova, di una Chiesa partecipe della Resurrezione di Cristo.

Strettamente correlata all’Immacolata Concezione è l’iconografia dell’Assunzione di Maria in Cielo. Infatti, secondo il pensiero teologico cattolico, la Madonna non conosce la corruzione del corpo dopo la morte, perché questa è una conseguenza del peccato originale, da cui Ella è esente. Quindi, i due Dogmi hanno la medesima origine nella grazia divina che La preserva dal peccato (Immacolata) e dalla morte (Assunta).

La traduzione in immagine del dogma dell’Assunzione non ha come scopo la glorificazione di Maria fine a se stessa: la Vergine Assunta è un’immagine anticipatrice del destino di gloria per l’uomo che accoglie il messaggio cristiano.

Dal punto di vista strettamente iconografico, lo schema figurativo dell’Assunzione, apparso in Occidente nell’VIII/IX secolo, si rifà in origine a quello dell’Ascensione di Cristo, per cui la Madonna, a figura intera, è delineata entro una mandorla luminosa, trasportata in cielo da schiere angeliche: è l’impostazione di base, che si è mantenuta tale durante le epoche, sulla quale sono state apportate modifiche in ambito rinascimentale e barocco.

Come esempio di iconografia rinascimentale, si considera l’Assunzione di Benedetto Rusconi, detto Benedetto Diana (Fig. 5), dipinta nel 1510 circa come pala dell’altare maggiore per la Basilica di Santa Maria della Croce. Essa consta di due parti: la superiore, in cui la Madonna è condotta in cielo da scultorei angeli monocromi a figura intera (non in scala rispetto agli altri personaggi), che si confondono entro la sfavillante nube color rame; l’inferiore, in cui il gruppo attonito degli Apostoli assiste all’evento, ora sgranando gli occhi al cielo, ora sollevando le braccia, ora tenendosi una mano sul cuore. Pregevole, infatti, è la resa fisionomica e la caratterizzazione psicologica dei personaggi, ognuno delineato nell’autonomia della propria reazione emotiva.

Gli studiosi hanno evidenziato come tale gusto ritrattistico, finalizzato alla creazione di tratti somatici rudi e “popolani”, rifletta una certa tendenza anticlassica, afferente, per un verso, alla corrente eterotona di stampo düreriano, diffusa nel nord Italia dalla circolazione di stampe dell’artista, per l’altro, al modello leonardesco del ritratto realistico, nonché all’ambito fiorentino coevo, caratterizzato da fermenti anticlassici e premanieristici.

Il riferimento ad una matrice culturale fiorentina non investe soltanto l’aspetto stilistico del dipinto, ma anche quello prettamente iconografico. Infatti, l’Assunta che si sfila la cintura, per farne dono a san Tommaso, è tipica del territorio toscano fin dal XIII secolo, poiché a Prato

si conservava e si conserva a tutt’oggi la reliquia tradizionalmente identificata proprio con la cintura di Maria. Ciò è desunto dai vangeli apocrifi, secondo cui il sempre incredulo Tommaso avrebbe chiesto alla Vergine una prova della sua Assunzione; richiesta alla quale Ella avrebbe risposto con la consegna della Sua cintura direttamente all’apostolo, raffigurato nell’atto di accoglierla. Il fatto che l’artista abbia inglobato nella scena tale episodio, non così frequente in ambito lombardo, è stato talvolta interpretato dagli studiosi come una velata allusione polemica nei confronti di coloro che avevano messo in dubbio la veridicità dell’Apparizione mariana a Crema, avvenuta una ventina di anni prima.

Al di là dell’attendibilità o meno di tale ipotesi, è importante sottolineare come l’artista mostri apertura nei confronti di vari ambiti culturali, adottando uno schema iconografico proprio del Rinascimento: ad esso afferisce il gusto antiquario per le rovine classiche (ivi tradotto in un’originale esedra, arricchita da cariatidi sui basamenti) e per la rappresentazione di città ideali sullo sfondo (in questo caso, forse una raffigurazione di una trasfigurata Crema o Gerusalemme), nonché la focalizzazione



5. Benedetto Diana, *Assunzione di Maria*. Olio su tela, 1510. Crema, S. Maria della Croce

sul rapporto tra la Vergine e gli Apostoli meravigliati, sovente collocati attorno alla tomba vuota di Maria. Questa disposizione, desunta dalla tradizione apocrifia, è riprodotta in uno dei Misteri del Rosario di Carlo Antonio Barbelli, in San Bernardino fuori le mura (Fig. 6) e, ancor prima, nella grande tela dell'Assunta in Duomo (Fig. 7), concepita come pala d'altare maggiore, essendo la Cattedrale proprio dedicata a Santa Maria Assunta. Come nella tela del Diana, anche qui si assiste alla medesima suddivisione spaziale, con il gruppo degli Apostoli contraddistinti da una gestualità teatrale, nella parte inferiore della tela, mentre nella zona superiore si eleva la Madonna Assunta. Questa, con le mani giunte da orante, emerge da una folta coltre di nubi, circondata dalle consuete figure angeliche; da notarsi il piccolo putto, rappresentato alla sinistra della Vergine, intento a suonare il triangolo come per sottolineare una festosa musica celestiale che accompagna l'evento.

Da rilevarsi poi la presenza di due angioletti in atto di cingere il capo di Maria con una corona dorata, accorpendo quindi nel medesimo dipinto due momenti distinti: l'Assunzione e l'Incoronazione.

Per quanto concerne la realizzazione dell'opera, essa è piuttosto complessa e stratificata nel corso del tempo. Colui che è considerato l'originale esecutore è Vincenzo Civerchio, grazie a tangenze stilistiche con altre opere di attribuzione certa. Tuttavia, parte della critica ha supposto un intervento di Carlo Urbino, soprattutto per quanto riguarda la figura di Maria; ipotesi invece completamente confutata da altri studiosi. Ciò che risulta



6. Carlo Antonio Barbelli, *Maria è assunta in Cielo*. Olio su tela, XVIII secolo. Crema, S. Bernardino fuori le mura

certo è il preponderante contributo pittorico del Picenardi, avvenuto al termine dei lavori di restauro della Cattedrale (post 1780). L'artista non si è limitato a ridipingere le parti deteriorate, ma è andato oltre, creando particolari *ex novo*, quali alcune figure angeliche intorno alla Madonna, nonché gli angeli leggenti, posti lungo la congiunzione delle due tele di cui consta l'opera; ha poi ritoccato con lumeggiature i volti ed i panneggi di tutte le figure, conferendo un aspetto "barocco" all'intera composizione.

Per rimanere nell'ambito di una traduzione iconografica affine, si accenna all'Assunta di Jacopo Negretti detto Palma il Giovane (Fig. 8), sia perché rappresenta una testimonianza eteroetna qualitativamente elevata, sia perché, pur essendo oggi conservata presso il Museo civico, era in origine nella soppressa chiesa di Sant'Agostino, ove sembra essersi sviluppata una particolare devozione mariana, con la presenza di un altare dedicato alla Madonna. Posteriore (datata



7. Carlo Antonio Barbelli, *Assunzione di Maria*. Olio su tela, XVII secolo. Crema, Duomo

tra gli inizi ed il primo quarto del Seicento), ma in continuità con le due opere precedentemente esaminate, questa tela mostra una suddivisione, ancora più rimarcata, tra la zona degli Apostoli (da notarsi, come nella tela della Cattedrale, la presenza del sepolcro vuoto) e la zona "celesti", in cui si staglia l'Assunta. Rispetto agli altri due dipinti, questo è sicuramente caratterizzato da una maggiore drammaticità gestuale, non solo per quanto riguarda l'affollato gruppo degli Apostoli, ma soprattutto per quanto attiene all'insieme della Madonna con gli Angeli. Essi infatti sono ritratti con arditi scorci, in un turbinio di forme e movimenti quasi violenti, per cui si riconoscono come riferimenti imprescindibili l'Assunta di Tiziano in Santa Maria dei Frari a Venezia e la maniera contrastata del Tintoretto; la stessa Vergine innalza con slancio il braccio verso l'alto, in



8. Palma il Giovane, *Assunzione di Maria*. Olio su tela, seconda metà del XVI secolo. Crema, Museo Civico

Grazie (Fig. 10). Questo dipinto occupa l'intera volta dell'aula rettangolare adibita ai fedeli, rappresentando il culmine della decorazione pittorica mariana realizzata sulle pareti. La rappresentazione dell'Assunta ben si confà ad un sostrato culturale propriamente barocco, in cui la volta, illusionisticamente sfondata, diviene essa stessa il Cielo dell'Assunzione, racchiuso dalla quadratura della balaustra dipinta, funzionale ad enfatizzare la convergenza delle linee prospettiche entro la zona centrale del soffitto. D'altronde, tutti gli assi prospettici della decorazione parietale inducono il fedele ad alzare lo sguardo verso l'apoteosi mariana. A tale fine concorrono anche gli Apostoli dipinti entro le finte balconate che,

palese parallelismo con il braccio alzato dell'apostolo sulla sinistra, che diviene l'elemento di raccordo tra le parti inferiore e superiore. La commissione dell'opera a Palma il Giovane è sintomatica degli orientamenti veneziani maturati in seno alla nobiltà locale (il committente fu il ricco Alessandro Cattaneo), nonostante l'affermazione consolidata di pittori cremaschi. A proposito di questi, Gian Giacomo Barbelli, nelle chiese di Crema, ci offre due affreschi dell'Assunta. Il primo è una piccola *Assunzione della Vergine* nella volta della Cappella del Rosario in San Benedetto (Fig. 9). L'opera, datata 1636, consta, data l'esiguità dello spazio a disposizione, di una rappresentazione essenziale: con l'espedito del "sotto in su" e la consueta tecnica "compendiaria" e veloce, l'artista dipinge la Vergine con le braccia aperte, sospinta verso una nube luminosa (immagine di Dio) da quattro movimentati angeli. Vi è qui espresso in potenza ciò che trova piena traduzione nel secondo affresco, di qualche anno posteriore, nel Santuario delle

9. Gian Giacomo Barbelli, *L'Assunta*. Affresco, 1636. Crema, S. Benedetto, Cappella del Rosario



come *trompe l'oeil*, corrono lungo le pareti laterali: alcuni rivolgono lo sguardo estasiato verso l'Assunta; altri verso i fedeli, proprio per indurli a fare altrettanto. In questo modo, non viene meno quel legame tra la Madre di Cristo e la comunità dei Suoi discepoli. Anzi, si può dire che si viene a formare un *continuum*, come se si trattasse di un unico grande dipinto che si snoda su tutto l'interno dell'edificio. Si viene così a ricreare il fulcro della comunità cristiana delle origini, per cui non è fuori luogo affermare che in tale contesto Maria si identifica pienamente con la Chiesa trionfante. E proprio un'atmosfera festosa, caratterizzata da una gioia paradisiaca, è ciò che si evince osservando la volta dipinta, culmine, dal punto di vista stilistico, dell'enfasi teatrale barocca. Si assiste a quel tripudio di putti alati, di cui si aveva già avuto una ricca anticipazione nell'apparato decorativo delle lesene di finta architettura, nonché negli stessi episodi terreni rappresentati.

Nella volta gli angioletti sono scorciati "di sotto in su" nelle pose più diversificate e complesse, addensandosi in cerchio intorno alla Vergine o aggrappandosi alla nuvola che La sostiene. Ella, dall'ampio e corposo panneggio, che sembra fare tutt'uno proprio con gli addensamenti atmosferici che La circondano, è presa per le braccia da due angeli dall'aspetto "adulto", mentre, circondata da raggi luminosi che fungono da corona, rivolge il Suo sguardo verso l'alto. A questo senso di suggestiva grazia barocca contribuisce sicuramente la levità dei colori, concepiti perlopiù come variazioni su tonalità rosa, violacee e cerulee. Si tratta di una composizione libera ed ariosa, testimonianza di una sempre più autonoma e personalizzata interpretazione del soggetto che si va via via affermando nel corso dei secoli, di cui è buon esempio la versione offerta dal Picenardi, attualmente collocata al Museo civico (Fig. 11). Seppur essa non rientri nel percorso delle chiese cremasche, tuttavia vi si accenna brevemente, data la particolarità



10. (sinistra) Gian Giacomo Barbelli, *L'Assunta*. Affresco, circa 1640. Crema, Santuario delle Grazie
 11. (sopra) Mauro Picenardi, *L'Assunta*. Olio su tela, ultimo quarto del XVIII secolo. Crema, Museo Civico

di taglio offerta dall'artista ormai nell'ultimo quarto del XVIII secolo. Qui, infatti, non c'è più nulla del trionfalismo e della "platealità" dei dipinti finora analizzati: l'evento è presentato quasi come un fatto intimo, interiore, con la Madonna ritratta in primo piano, circondata da poche figure angeliche; vi si respira un'atmosfera calma e serena, cui concorre la luminosità dei colori, stesi con la pennellata "sfrangiata" peculiare dell'artista. L'evento dell'assunzione al cielo ha il suo completamento nell'Incoronazione della Vergine. L'appellativo di Maria quale *Regina Coeli* è tra i più frequenti e trova la sua giustificazione teologica nell'essere Madre del Redentore.

A sottolineare la stretta consequenzialità logico-temporale tra le due fasi del medesimo processo di elevazione si presta, ancora una volta, la pittura del Barbelli nel Santuario delle Grazie (1641-1643) (Fig. 12), ove l'artista ha dipinto l'*Incoronazione* sulla volta del presbiterio. Si assiste alla visione di Maria scorciata "di sotto in su", circondata da nubi e da festanti e dinamici angioletti, sempre raffigurati in pose ardite, entro lo spazio illusionisticamente dilatato dalle quadrature. Il dato nuovo, ma fortemente rispettoso della tradizione, è l'introduzione della Trinità nell'affresco: la Madonna è in procinto di essere incoronata da Dio Padre e dal Figlio; al

di sopra, vi è la colomba dello Spirito Santo, circondata da una luce che si spande a raggiera. In questo modo, l'episodio mariano viene inserito in una prospettiva più ampia, all'interno del Dogma trinitario, centrale nel Cristianesimo.

Uno schema iconografico simile viene riproposto dal Barbelli all'interno del piccolo Santuario del Pilastrello (Fig. 13). Analoga è l'impostazione della scena, seppur più essenziale, data anche l'esiguità dello spazio a disposizione. A differenza dell'atmosfera trionfale delle Grazie, qui si assiste ad una composizione più raccolta, testimoniata anche dal differente atteggiamento della Vergine: non più le mani aperte ma giunte, non più il capo rivolto verso il cielo ma reclinato e lo sguardo abbassato. È la stessa posa che caratterizza la Madonna assunta nel mistero del Rosario in San Bernardino fuori le mura (Fig. 14), di Carlo Antonio Barbelli, nonché all'interno di un modesto medaglione del presbiterio di Santa Maria della Croce, attribuito al pittore settecentesco milanese Carlo Grassi (Fig. 15).

12. Gian Giacomo Barbelli, *Incoronazione della Vergine*. Affresco, 1641-1643. Crema, Santuario delle Grazie



13. Gian Giacomo Barbelli, *Incoronazione della Vergine*. Affresco, metà del XVII secolo. Crema, Santuario del Pilastrello (foto dell'Autore)



14. Carlo Antonio Barbelli, *Incoronazione della Vergine*. Olio su tela, XVIII secolo. Crema, S. Bernardino fuori le mura



15. Carlo Grassi (?), *Incoronazione della Vergine*. Affresco, XVIII secolo. Crema, S. Maria della Croce



Immagini da: G. ZUCHELLI, *Architetture dello Spirito. Le chiese della città e del territorio cremasco*. Supplementi de «Il Nuovo Torrazzo», Crema, 2002-2005.

Bibliografia essenziale relativa alla prima parte (pubblicata su *Insula Fulcheria* XLII, 2012) e all'attuale

- AA. VV., *L'estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*. Catalogo della mostra (Crema 1997 – 1998), Milano 1997.
- AA. VV., *In cammino con la Croce. Percorso nell'iconografia e nella spiritualità del Cre-masco*. Catalogo della mostra (Crema, aprile – luglio 2000), Crema 2000.
- C. ALPINI (et al.), *S. Maria della Croce a Crema*, Crema 1982.
- C. ALPINI, *Giovan Battista Lucini: 1639 – 1686*, Crema 1987.
- C. ALPINI (et al.), *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Crema 1990.
- M. APA, *Iconografia mariana e ricerca artistica* in AA. VV., *Via pulchritudinis e mariologia*, Roma 2003, pp. 47-54.
- L. BARTOLI, *Lessico di simbologia mariana*, Padova 1988.
- M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978.
- M. BELVEDERE, *Crema 1774. Il libro delli Quadri di Giacomo Crespi*. Supplemento al n. XXXIX/2009 di «*Insula Fulcheria*», Crema 2009.
- B. BERTHALD, E. HARDOUIN-FUGIER, *Dictionnaire iconographique des saints*, Paris 1999.
- A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano 1957.
- A. CAPRIOLI, A. RIMOLDI, L. VACCARO, *Diocesi di Crema*, Brescia 1993.
- L. CARUBELLI, *Mauro Picenardi*, Crema 1989.
- L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, Crema 1995.
- L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cri-sto*, Roma 1994 (Paris 1940).
- G. COLOMBO, M. MARUBBI, A. MISCIOSCIA (a cura di), *Gian Giacomo Barbelli. L'opera completa*, Crema 2011.
- G. FACCHI, *La chiesa della Trinità in Crema*, Crema 1983.
- M.L. GATTI PERER, M. MARUBBI (a cura di), *La chiesa di San Benedetto in Crema*, Crema 1998.
- P. IACOBONE, *L'Assunzione di Maria nell'arte* in AA. VV., *L'Assunzione di Maria madre di Dio. Significato storico - salvifico a 50 anni dalla definizione dogmatica*, Città del Vaticano 2001, pp. 497-516.
- IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. VITALE BROVARONE, Torino 1995.
- P.M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997 (Cambridge 1993).
- C. LEONARDI, A. DEGL'INNOCENTI (a cura di), *Maria. Vergine Madre Regina*, Roma 2001.
- G. LUCCHI, *La diocesi di Crema*, Crema 1980.
- G. LUCCHI, *Crema Sacra*, Crema 1986.
- M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986.
- C. MAZZUCCO, *Maria negli Apocrifi. Ruolo e caratteristiche della figura di Maria di Na-zaret nella produzione apocrifa* in www.christianismus.it.
- M. PEROLINI, C. ALPINI (a cura di), *Gli Istituti di ricovero di Crema, tra generosità, storia ed arte*, Crema 1993.
- F. PIANTELLI, *Folclore cremasco*, Crema 1951.
- L. SACCARDO, D. ZARDIN (a cura di), *Arte, religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca. Atti del Convegno di studi in occasione del V centenario di fondazione del San-tuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno (1498-1998)*, Milano 2000.
- K. SCHREINER, *Vergine, madre, regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Roma 1995.
- E. SIMI VARANELLI, *Maria l'Immacolata. La rappresentazione nel Medioevo*, Roma 2008.
- M. TANZI, *I Campi*, Milano 2004.
- T. VERDON, *Aspetti dell'iconografia dell'Immacolata. Post-scriptum al volume di Emma Simi Varanelli* in www.latheotokos.it.
- T. VERDON, *Maria nell'arte europea*, Milano 2004.
- A. ZAVAGLIO, *Terre nostre. Storia dei paesi del Cremasco*, Crema 1980².
- G. ZUCHELLI, *Santa Maria della Croce architettura dello spirito*, Crema 1994.
- G. ZUCHELLI, *Architetture dello spirito. Le chiese della città e del territorio cremasco*, fascicoli 1-12, supplementi de «Il Nuovo Torrazzo», Crema 2002-2005.